

## LAS DÉCADAS OSCURAS: ARQUITECTURA DE MADRID 1941-1960

Glosar cinco edificios madrileños —Sindicatos, las viviendas de la colonia del Pilar, el pabellón de Bruselas 58, el edificio de Profesorado de Enseñanza Laboral y el Colegio Mayor Aquinas—, aceptando que representen lo mejor de la arquitectura de la capital en las dos décadas de los años cuarenta y cincuenta, supone verlos como personajes de un fresco común, de una suerte de pintura de época. Dos de ellos son más importantes, constituyendo obras maestras muy singulares de sus autores, y, así, hemos de darles la consideración de protagonistas del “retrato” colectivo que con esta elección se hace. Los otros dos son más complementarios, pues, aunque de gran calidad, no son tan emblemáticos como los primeros. Pero tienen, no obstante, la gran importancia que los personajes menores —los niños, por ejemplo— toman en los cuadros “de familia”. Los edificios principales —el de Sindicatos y el de la Expo de Bruselas— no se parecen en ninguna cualidad arquitectónica concreta: representan, en realidad, arquitecturas opuestas. Pero la significación histórica y cultural que comparten es muy importante y tiene además una fuerte semejanza: ambos cierran su propia década, resumiéndola, pero negándola también en gran medida al tener la virtud de anticipar la siguiente. Es decir, ambos reúnen en sí características contrarias.

**Un gigante metropolitano** El edificio de Sindicatos (*vid* página 82) domina el fresco —la “foto de familia”, como se acostumbra a decir ahora, y si se prefiere— mediante su fuerza compositiva, e, incluso, mediante su propio tamaño. Es uno de los edificios más grandes de la ciudad, está en el centro —nada menos que enfrente del Museo del Prado, al que homenajea con su hierática simetría frontal— y pertenece y representa a la Administración del Estado. Emblematiza (si así se pudiera decir) lo que Madrid tiene de gran metrópoli y, aunque es de aire europeo, tiene, en su tamaño y en su tipo, algo también de norteamericano.

Sindicatos finalizó la década de los cuarenta y abrió la siguiente al tener la habilidad de utilizar una monumentalidad que todavía podríamos llamar clásica, pero sin emplear el historicismo, y proponer la arquitectura moderna como representación oficial. El gran reconocimiento que de él se ha hecho en la selección de esta muestra significa una fuerte censura que hacen los arquitectos actuales —más intensa todavía al ser algo involuntaria— sobre el historicismo anterior a Sindicatos. Pues no se ha seleccionado ningún edificio del historicismo pleno de posguerra, reconociendo con ello que fue sobre todo Cabrero —y, en todo caso, quienes a él se parecían— quien supo dar la medida de lo que significaba un monumentalismo contemporáneo: esto es, el que hubiera correspondido a sus mayores.

Por su situación es un edificio "contextualista", y ello tiene la máxima importancia. Es el lugar, y no otra cosa, lo que explica en gran medida la gran construcción, como más adelante veremos. Y es una obra juvenil. Cuando ganó el concurso, Cabrero contaba treinta y pocos años.

**Arquitectura nómada** El Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, de Corrales y Molezún (*vid* página 96), se ha considerado siempre otro hito histórico: un paso más, después de Sindicatos. O la consolidación, si se prefiere, de aquel paso primero. Si Sindicatos significaba el abandono del historicismo, pero no del monumentalismo ni de otras características de la tradición, el Pabellón de Bruselas suponía que una arquitectura moderna plena, esto es, radical y sin concesiones, pasara a representar al Estado español en el extranjero. La arquitectura moderna parecía convertirse así en un valor oficial.

Pero, frente a la situación central y urbana de Sindicatos, y frente a su condición metropolitana y a su gran tamaño, el Pabellón de Bruselas opone unas características completamente distintas. En cuanto pabellón de exposiciones no era tanto un edificio como una "instalación", casi, una arquitectura "effmera", condenada a desaparecer después de la muestra universal. Era así una construcción sin lugar, independiente del enclave, como demostró sobradamente el hecho de que, a pesar de ser una arquitectura effmera, se salvara debido a su calidad y fuera construido de nuevo en la Casa de Campo. Arquitectura sin lugar concreto tuvo así dos —Bruselas, Madrid—, y hasta su deficiente conservación actual aconsejaría su nueva reconstrucción en un lugar diferente. Edificio nómada, ofrece precisamente esta característica para su conservación.

**Lugar y composición frontal** El lugar era para el gran edificio de Sindicatos, y como dijimos, cuestión primordial, casi absoluta. Puede decirse que casi todo él nace de las exigencias y consideraciones que debe a su sitio.

Pero era el comportamiento frente al lugar una de las características tradicionales de la arquitectura madrileña. La ciudad, de plano bastante desordenado tanto por su historia como por su topografía, fue puesta tradicionalmente en valor mediante la edificación, que prestaba a la escena urbana el orden que la planimetría no podía darle. Esta preocupación fue muy fuerte en el caso de Juan de Villanueva, y está muy presente en el propio Museo del Prado, verdaderamente atento a configurar con su fachada el frente del paseo. Es esto algo tan importante que se mantiene por encima de lo que podría haber significado la situación del edificio en una ladera de notable pen-

diente, característica insoslayable que queda sin embargo escondida, y prácticamente ignorada, tras la importante consideración de “escenario”, de “telón urbano” que afecta al edificio del Museo. Cabrero, al plantearse el edificio de Sindicatos precisamente enfrente del Museo del Prado no podía ser ajeno a estas primordiales y tradicionales consideraciones con respecto al valor del lugar. Pero, además, las características de su enclave concreto venían a dar una mayor fuerza aún a esta forma de pensar.

Cabrero no contaba, como Villanueva, con un solar exento. El suyo estaba en lo que llamaríamos la parte vieja de la ciudad, construida en edificación cerrada, y era así de forma irregular. Parecía, pues, obligado a reaccionar según los instrumentos de trazado que en Madrid se habían hecho tradicionales: una ligadura muy fuerte a las alineaciones urbanas, que se convertían en el soporte de una construcción mural de modo que el volumen, aunque de planta irregular, se convirtiera en una imagen muy nítida y pregnante; esto es, en una imagen que disimulara, que hiciera desaparecer, la irregularidad de los trazados urbanos. La composición clásica completaba este orden haciendo del lugar algo definitivamente urbano, metropolitano. Quien observe los palacios madrileños del siglo XVIII y XIX, o, simplemente, las señoriales y burguesas “casas de balcones” construidas sistemáticamente a lo largo del siglo, comprenderá bien lo que se está diciendo. Era una lección aprendida de la arquitectura más antigua y, también, de los maestros madrileños, entre los que Villanueva ocupaba un lugar especial, tanto con el Museo del Prado como, por ejemplo y sobre todo, con la significativa reforma de la Plaza Mayor después del incendio.

Cabrero aceptará esta lección como eficaz método de enraizamiento en el contexto urbano, pero deberá hacerla compatible, además, con otras obligaciones bien diferentes. En primer lugar, con un programa moderno de gran tamaño, y para el que no cabe ya reaccionar con los instrumentos propios de la “ciudad cerrada”. Las virtudes formales de estos instrumentos han de conciliarse con la condición abierta, sin patios, que la ideología moderna e higienista ha impuesto. La situación del edificio, ocupando un largo frente opuesto al Museo del Prado, y su naturaleza de sede institucional y oficialmente representativa, completan las condiciones de las que el proyecto surgió.

La más importante decisión que afectó al edificio fue la de proyectarlo reuniendo convincentemente las diferentes escalas que debería servir, y que son, cuando menos, tres diferentes. Es la primera una escala paisajística, de silueta y perfil urbano a distancia, que por su tamaño y altura era necesario pensar. La segunda es la intermedia y más obvia: aquélla que era preciso resolver para realizar la fachada hacia el paseo del Prado y hacia el Museo. La tercera es la escala pequeña de las calles laterales y traseras. Para resolver la escala intermedia –si no la más importante, al menos la más obvia, como ya se ha dicho– se adoptó una composición simétrica y absoluta, servida por los materiales propios de la ciudad y, concretamente del Museo del Prado: el ladrillo, el granito y la caliza. Para realizarla, dando cabida a la gran cantidad de espacio administrativo pedido por el programa, se dispuso una gran torre prismática y de ladrillo, configurada mediante huecos verticales y sistemáticamente repetidos.



Sindicatos, de Cabrero y Aburto, en una vista oblicua desde el Norte del paseo del Prado

Esta torre constituye, pues, el elemento protagonista de la rotunda composición frontal que completa el basamento de granito, retranqueado en el centro con respecto a la alineación del Paseo, y flanqueado en sus extremos por dos cuerpos, también graníticos. Así se ha dispuesto una imagen de enorme rotundidad, simétrica y completamente frontal, homenaje a la importante vía urbana y réplica obediente —aunque muy lejos de la mimesis— del Museo del Prado. El edificio, con disciplina semejante a la de un soldado, adopta la posición de “firmes”, esto es, de simetría absoluta y de impávida mirada al frente.

Pero esta posición no impide que, de un lado, la gran torre prismática sea vista en otras muchas posiciones desde una situación más lejana y ofrezca su casi cúbico volumen como una presencia monumental que surge en el perfil de la ciudad por encima del arbolado y del resto del caserío. Pero esta visión, correspondiente a la escala primera, nos habla también de que la composición frontal a que nos hemos referido, no está tanto, o sólo, preparada para ser vista de frente, sino, por el contrario, para ser vista en oblicuo. Esto es, como ocurre con casi todas las composiciones simétricas, sobre todo con aquellas que tienen una dimensión considerable, y como ocurre también con el propio Museo del Prado. Ha sido frecuente en la arquitectura de Cabrero —como ha sido frecuente en otras arquitecturas— esta idea de visión oblicua, forzada, de lo simétrico. Una hermosa perspectiva presentada al concurso nacional que ganó *ex-aequo* con Aburto lo indicaba ya con claridad muy grande.



**La tercera escala** Pero la frontalidad, la absoluta simetría, la regularidad, en fin, eran sólo aparentes, como ya habíamos anunciado. El edificio debía adaptarse a las líneas no ortogonales de las calles laterales y de las lindes traseras. Lo hace de hecho siguiendo las alineaciones, como habíamos dicho que era tradicional, y lo hace, además, salvaguardando su condición de edificio abierto, sin patios. Pues basta seguir parte de las alineaciones, no necesariamente todas, para que las calles conserven su integridad espacial.

Esto es claro, y está resuelto con habilidad. Pero hay algo más interesante y sutil. Las partes basamentales o cuerpos bajos que dan a estas calles y traseras continúan los pabellones extremos del frente, todos ellos revestidos de granito, pues hacen en la fachada principal el papel de zócalo. Pero, en cuanto se dobla la esquina, el revestimiento de granito baja bruscamente para convertirse en pequeño podio y las fachadas son de ladrillo. Así se configura una imagen similar a las casas de balcones contiguas o próximas, armónica con ellas sin necesidad de mimesis, y que cumple muy acertadamente con la tercera escala que al edificio tocaba resolver.

Con todo lo dicho, el edificio de Sindicatos conservó muchas de las sabias lecciones de la tradición sin necesidad de acudir a las figuraciones historicistas. Cerró así la más oscura de las décadas de la arquitectura moderna en el siglo XX y abrió aquella otra a la que le correspondía instaurar definitivamente la arquitectura moderna.

**Modernidad radical** Pero volvamos a Bruselas. Veamos cómo, frente a Sindicatos, de la tradición nada queda. Ya vimos que el edificio no tiene lugar, pero ni siquiera tiene forma exacta. El pabellón se configura mediante un módulo geométricamente muy definido, el hexágono, pero éste se repite,



formando un espacio continuo, con tamaño y forma indefinidos; cualquiera pueden ser éstos. El espacio resultante es, casi, aleatorio, sus resultados pueden ser muy variados, muy diferentes. Su desarrollo exige un lugar neutro; o, mejor dicho, su desarrollo es posible en cualquiera que sea el lugar.

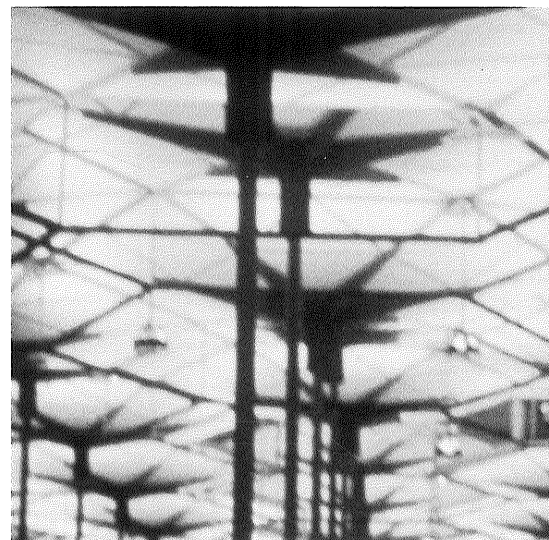
Es ésta una característica radicalmente moderna, opuesta así a la tradicional ligadura a un determinado sitio tan básica en el edificio de Cabrero. Otra característica igualmente moderna es la de la naturaleza de los materiales, acero y vidrio, aunque es cierto que también el ladrillo está muy presente. Otra, todavía, es el hecho de que el espacio esté directamente configurado mediante una estructura resistente que se presenta sin mediación alguna.

Tamaño y forma indefinidos, configuración modular y repetitiva, crecimiento aleatorio y siempre posible, indiferencia frente al lugar, materiales modernos, presencia directa de la estructura resistente,... Imposible encontrar nada más moderno, y muy difícil, verdaderamente, nada más logrado, cualificado y adecuado a un pabellón para una exposición internacional. El concurso al efecto fue muy bien fallado; el pabellón de Corrales y Molezún representó a España en Bruselas y vino a demostrar que, pasada tan sólo una década, la arquitectura de nuestro país era capaz de situarse al mismo nivel que la del mundo occidental. Al mismo nivel o uno superior: el pabellón recibió el premio de la Expo y este reconocimiento le valió la supervivencia. Su indiferencia al lugar, su aleatoriedad, permitía que pudiera sobrevivir, con otra forma y en otra parte.

**Modernidad plural** Pero el pabellón de Bruselas era ya de final de década. Y mientras el edificio de viviendas sociales de Cabrero en la colonia del Pilar (1948; *vid* página 80) era inmediatamente anterior a Sindicatos, esto es, del final de los años cuarenta, dentro de la década que cerraba Bruselas se habían construido los otros dos edificios seleccionados: el de Profesorado de Enseñanza Laboral, de Miguel Fisac (1953-1955; hoy dependencias de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense; *Vid* página 88), y el Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino, de José María García de Paredes y Rafael de la Hoz (1953-1957; *vid* página 93).

El primero es, pues, el edificio más antiguo de la selección y anticipa en cierta medida, en pequeña escala y con diferentes matices, algunas de las cualidades de Sindicatos. Algunas, pero no todas, pues la importancia del lugar, en Sindicatos tan importante, está en este otro muy reducida. El edificio se alinea con la calle y se presenta ante ella con una actitud frontal, casi hierática, que podemos tener por uno de los más queridos invariantes de Cabrero. Pero es bastante autónomo con respecto a la forma urbana: se produce como un edificio lineal, muy abstracto, y, así, sus hastiales no reconocen las esquinas.

El parecido con Sindicatos está, desde luego, en la manera seca, extremadamente precisa y muy intensa de su autor, pero está también en el modo en que tradición y modernidad se combinan sin que se hagan concesiones a ninguna clase de historicismo. Esto es, sin que la obra deje de ser radicalmente moderna, aunque animada por algunas intenciones que no serán propias de la manera moderna más plena —o más “ortodoxa” o convencional, si se prefiere— y posterior de la arquitectura española. Dentro de la modernidad



Detalle del interior del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958, de Corrales y Molezún, donde recibió el premio al mejor pabellón.

racionalista está la disposición del bloque, compuesto por tres hileras de viviendas dúplex superpuestas en altura y servidas por corredor. Y dentro de la tradición está la solución constructiva, la de bóvedas tabicadas, realizada según la técnica puesta al día por el arquitecto historicista Luis Moya, cuya influencia asoma aquí de forma significativa. Pero esta técnica, siguiendo principios modernos, se apodera no sólo de la configuración física del edificio, sino también de su imagen, que pasa a estar única y fuertemente caracterizada por ella. El resultado ha sido un edificio de gran fortuna y originalidad, prueba de la alta calidad de la arquitectura madrileña al asumir los compromisos más duros y ajustados.



De forma bien distinta, los dos segundos edificios —el de Profesorado de Enseñanza Laboral y el Colegio Mayor *Aquinas*— son ambos muy representativos del triunfo definitivo de la arquitectura moderna en España y, al situarse por sus fechas entre Sindicatos y Bruselas, puede decirse sin exageración que constituyen efectivamente la consolidación de lo moderno que los edificios de Cabrero habían iniciado y hecho posible, y que, a su vez, formaron parte del estado de la cultura arquitectónica —y de la opinión— capaz de provocar que fuera un edificio tan cualificado y tan vanguardista como el de Corrales y Molezún el que representara al Estado español en Europa pocos años después. El “retrato de familia” al principio prometido parece completo, y los personajes en él representados se adecuan a aquéllo que querían transmitir.

Pero, si admitimos que estos dos edificios representan el desarrollo de la modernidad en el Madrid de los 50, nos veremos obligados a observar que esta modernidad no es para ambos exactamente la misma. Esto es, que podemos encontrar en ellos diferencias importantes de matiz que nos hacen distinguir la naturaleza diversa de su arquitectura. Una condición que nos hará ver la riqueza de la modernidad y que nos explicará en gran modo algunas otras cualidades del pabellón de Bruselas —sobre las que volveremos— y, con ellas, del desarrollo posterior de la arquitectura madrileña y española.

Sus planimetrías horizontales no son muy parecidas debido a las diferencias de programas, de tamaños y de condiciones urbanísticas o de volumen, aunque ha de observarse, sin embargo, lo común de su trazado geométrico y abstracto y, también, una naturaleza de éste que podríamos llamar “interna”; esto es, ajena al lugar, a las condiciones de contorno. Frente a la empeñada —e inevitable— posición de Sindicatos, la situación exenta y abierta de estos edificios ha provocado también una autonomía casi completa con respecto al lugar. Una independencia que se limita sólo en lo estrictamente necesario, pero que se proclama de modo absoluto en lo que es voluntario. El lugar no pide así ni demasiadas obligaciones ni se le solicita, en justa correspondencia, ninguna inspiración. No es una independencia tan enorme como la del pabellón de Bruselas —pues ésta era, como vimos, la de un edificio nómada—, pero está ya bien próxima.

El edificio del Colegio Mayor es extremadamente geométrico, y hace de esta geometría una cuestión de lenguaje. Está configurado en gran medida mediante la yuxtaposición —y, alguna vez, la superposición— de dos tramas ortogonales oblicuas. Los módulos que configuran las habitaciones forman dientes de sierra desmentidos parcialmente por las líneas oblicuas de las terrazas y de la Capilla, asimismo afectada por una fuerte volumetría, casi violenta, y

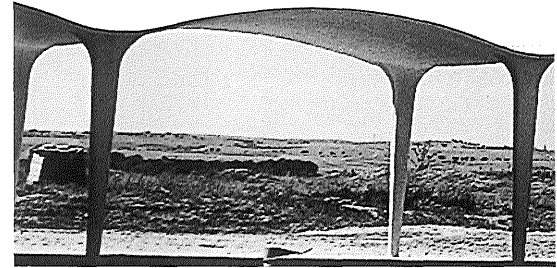
que constituye el recurso plástico principal. El lenguaje así resultante –volumétrico, cúbico, abstracto– está compuesto por grandes planos –cristaleras, paños de ladrillo, celosías–, y es un homenaje muy logrado al Estilo Internacional. A la arquitectura moderna.

José María García de Paredes y Rafael de la Hoz pertenecen a una generación posterior a la de Cabrero y Fisac. Cuando eran profesionales ya no tuvieron que practicar ningún tipo de tradicionalismo o de clasicismo, simplificado o no, como para aquéllos había resultado imprescindible. Era así lógico que se incorporaran a la modernidad con gran soltura y que esta incorporación, al ir acompañada de la gran calidad y de la brillantez –como es en el caso del Colegio Mayor– fuera muy significativa y, a la postre, ejemplar. El edificio del Colegio, llamado coloquialmente “Aquinas”, obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura y ha representado desde entonces un hito de importancia en la arquitectura madrileña, y española, de aquellos años.

Pero el edificio de Fisac era bien distinto, como es asimismo muy diferente la personalidad de su autor. Fisac fue, de entre los miembros de su generación, quien tuvo más oportunidad de construir cuando era todavía muy joven; esto es, en los años 40. Hizo entonces importantes realizaciones para el recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas, alguna de las cuales, como la Iglesia del Espíritu Santo (1942-1948; *vid* obra 55, página 187), está representada en la antología que ha servido de base para seleccionar los cinco edificios que estamos tratando. Esta precoz dedicación le llevó a una arquitectura algo forzada y poco personal, de la que renegaría años adelante con bastante exageración. El caso es que, descontento con el “clasicismo moderado”, tampoco estaba conforme con la arquitectura moderna propiamente dicha; esto es, con el racionalismo, con el “Estilo Internacional”. La segunda etapa de su obra seguía caminos semejantes a los que se han definido como “orgánicos”, coincidiendo en estos afanes con la modernidad ortodoxa que otros de sus compañeros recuperaban. Fisac fue así el primer revisionista madrileño –en Cataluña hay que apuntar, en paralelo, a su compañero de generación José Antonio Coderch– y a esta revisión hay que adjudicar el Centro para Profesorado de Enseñanza Laboral en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Su planta –espacial, no sistemática ni demasiado repetitiva, algo episódica y con introducción de geometrías no ortogonales– nos habla ya con cierta claridad de esta condición revisionista. Sus volúmenes son todavía más claros al hacer referencia a rasgos “populares” (rurales), a sintaxis constructivas y, sobre todo, al incorporar las onduladas y refinadas marquesinas de hormigón armado que caracterizan el edificio. Pues fue este material, el hormigón, el que permitió a Fisac expresarse de modo moderno y personal, si bien esta expresión plena se sale ahora de la intención de estas páginas. Baste, pues, reflejar este interesante edificio como cualificado testimonio de una preocupación madrileña por superar una arquitectura moderna que, paradójicamente, no había sido aún conquistada del todo.

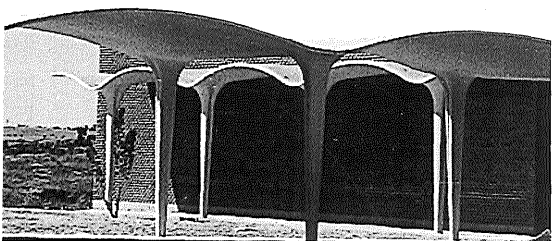
**Más allá del racionalismo** Pero la década se cierra, como dijimos, con el Pabellón de Bruselas. Y con su fuerte e interesante ambigüedad, a la que aún no nos hemos referido. Ya vimos como el pabellón de Corrales y Molezún era de una modernidad extremada, radical. Puede decirse que no había nada



Centro para Profesorado de Enseñanza Laboral, de Miguel Fisac

más moderno en aquel momento, al menos en el panorama madrileño. Pero su modernidad extrema se producía también, en gran medida, porque su radicalidad material y de trazado iba unida igualmente a una carga de revisión que incluía rasgos y contenidos capaces de combatir el Estilo Internacional que por otro lado tendía a consagrar.

Hay, en efecto, muchas cuestiones importantes en el Pabellón de Bruselas que no pertenecen al Racionalismo, a la arquitectura moderna “ortodoxa”, y que han de asimilarse a la manera orgánica, y, concretamente, a una importante cercanía con el gran maestro norteamericano Frank Lloyd Wright.



Desde el punto de vista más general, puede hablarse del “espacio”, entendido éste como un valor arquitectónico y artístico en sí mismo considerado. El espacio interior es en el pabellón de 1958 lo más importante, y su repetición y aleatoriedad no atentan contra él, sino que buscan, precisamente, su riqueza. El cultivo del valor espacial no era propio del Racionalismo –incluso aunque éste pudiera tenerlo–, sino del organicismo. Bruno Zevi, propagandista principal, casi inventor, de la tendencia orgánica, nos lo ha explicado con insistencia.

Pero, más importante aún es el hecho de que el repetitivo espacio basa su configuración en un módulo geométrico protagonizado por la estructura resistente y que, en este sentido, se emparenta de modo directo con las oficinas para la fábrica Johnson, de Wright. Hacer que arquitectura y estructura –que espacio y estructura– se identifiquen es “orgánico” no sólo por parecerse al maestro norteamericano, sino porque, ya en la obra de éste, significaba el cumplimiento de una importante analogía biológica: la arquitectura, con la identificación entre su forma y su estructura resistente, busca la “naturalidad” de configuración que corresponde a los seres vivos.

Podemos completar las observaciones hasta ahora apuntadas con la de la geometría. Es ésta hexagonal, esto es, no ortogonal, “cristalográfica”. Una geometría muy cara también a Wright, y que utilizó muchas veces, y cuyo “naturalismo” demuestran, sin más, las abejas. Con ello se completa la condición “orgánica” del Pabellón de Bruselas, lograda sin desmentir el homenaje al Estilo Internacional y a la arquitectura moderna “ortodoxa”, y altamente responsable de la densidad conceptual y de la alta calidad del edificio madrileño.

### Coda

La condición ecléctica de la arquitectura moderna se produjo muy intensamente en España –y, más concretamente, en Madrid– debido a estas apretadas obligaciones que, de modo tardío, cayeron sobre los hombros de las generaciones de arquitectos de la posguerra. Pues, como vimos, debieron inventar, primero, un clasicismo simplificado, liquidarlo inmediatamente después para poder llevar al triunfo al Estilo Internacional; y superarlo asimismo, aunque sin negarlo, dando paso a los conceptos “orgánicos”.

La calidad y la densidad de las obras aquí glosadas, y de las que le siguen a lo largo del siglo, no son ajenas a estas dificultades y a los equívocos por ellas creados. La arquitectura española se creció en ellos y fue formando la importante y moderna tradición de la que somos afortunados herederos.

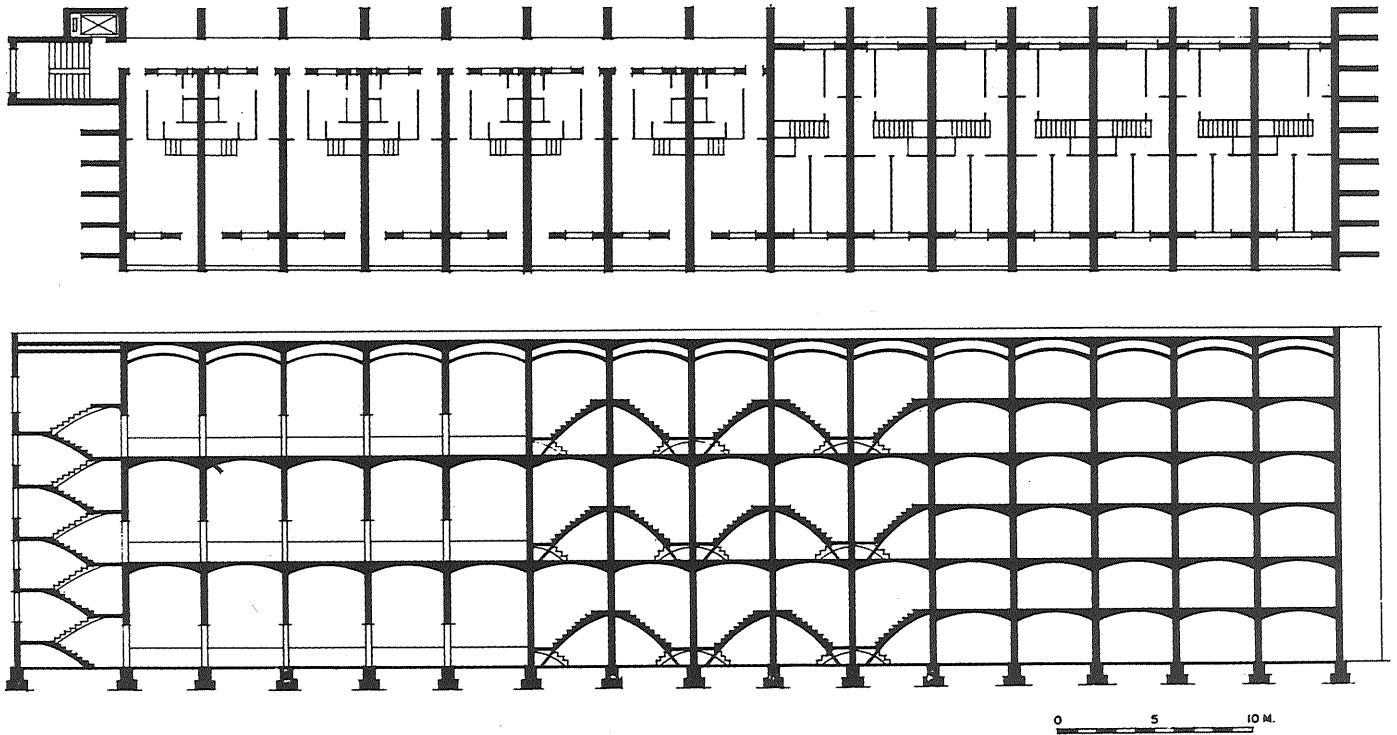
**GRUPO DE VIVIENDAS SOCIALES VIRGEN DEL PILAR, FASE 4** Cabrero define una arquitectura que, recogiendo la experiencia que Luis Moya había desarrollado en las viviendas económicas de Usera planteará un modelo abstracto que recuerda la fachada de Sindicatos (*vid* página 83), otra de las grandes obras de Cabrero, donde refleja las influencias recogidas en su viaje por Italia. Las viviendas se desarrollan principalmente como dúplex, con un trama reticular homogénea en todo su frontal, es decir, en toda su fachada principal. El conjunto está formado por una serie de muros sujetos mediante contrafuertes en ambos extremos. La unidad formal y constructiva se plasma en las tres viviendas dúplex que, entre dos muros sucesivos, van a tener una división horizontal mediante bóvedas, las cuales estarán sujetas mediante los contrafuertes.

Avenida Francisco Silvela c/v San  
Fernando del Jarama c/v Quintiliano  
c/v Canillas  
Francisco de Asís Cabrero  
Torres-Quevedo  
1945-1949  
Acceso privado

Se puede observar que en estos edificios Cabrero ofrece una solución adaptando técnicas artesanales a un problema formal de construcción en serie, dando una resolución a la vivienda obrera. Todos los elementos van a tener una función muy clara y definen la estructura del conjunto, creando en cierta medida las primeras manifestaciones de racionalización de nuestra arquitectura de posguerra, a través de los modelos populistas de los años cuarenta. En esta obra marca temas que serán invariantes en su obra, como es el ritmo de cuadrícula de la fachada.







## DELEGACIÓN NACIONAL DE SINDICATOS, ACTUAL MINISTERIO DE SANIDAD Y CONSUMO La Delegación

Paseo del Prado 20  
Francisco de Asís Cabrero  
Torres-Quevedo y  
Rafael Aburto Renovales  
1946-1949  
Acceso restringido

Nacional de Sindicatos es uno de los primeros edificios de planteamiento moderno encargado por el régimen surgido de la guerra civil, muy reticente a este tipo de arquitectura progresista en los primeros años de la postguerra.

Se recomienda al lector el magnífico texto del profesor Capitel en páginas anteriores. Esta líneas le proveen solamente una información básica y breve.

El primer proyecto es de Cabrero, mientras que el proyecto definitivo lo hizo en colaboración con Aburto. La situación histórico-social era bastante especial y Cabrero resaltaré como el joven arquitecto santanderino representante de los maestros españoles de la postguerra —“décadas oscuras”, en expresión del profesor Capitel—.

Conviene destacar la búsqueda de nuevos lenguajes por parte de Cabrero. Con tal idea realiza en 1941 un viaje a Italia, de donde extraerá consignas de la arquitectura moderna. En Roma será donde tome contacto con la arquitectura racionalista al servicio del régimen, y lo más importante, conocerá la labor de otro gran arquitecto, Libera. Todo esto hará que Cabrero tome de los maestros italianos, del primer Racionalismo, sus referencias iniciales.

El concepto de arte utilitario pone a la arquitectura en relación con su destino y con su destinatario, le pone en contacto con la sociedad, pero también le relaciona históricamente. Sindicatos representaría la vinculación a un nuevo lenguaje, significaría el sobrepasar el historicismo mimético, la afirmación de una nueva arquitectura. Logra una idea monumental de gran pureza y simetría. El edificio tendrá un doble basamento de siete plantas, que adaptándose al solar, sirve de soporte a un cubo central que va a tener tres caras principales, que las exhibe hacia el exterior, y una funcional.

La piedra y el ladrillo se emplean como materiales del lugar, para intentar relacionarse desde un punto de vista estético con la urbanística del sector de Madrid donde estaría ubicado. Tenía que seguir una composición sin estridencias, ni de masas ni de estéticas, procurando además no rebajar la importancia de uno de los edificios cercanos, el Museo del Prado de Juan de Villanueva.

Resumiendo, en palabras del propio Cabrero: “Toda esta arquitectura moderna, con tanto dominio de la geometría, exenta de ornamento, viene del siglo XIX y de más atrás”

Francisco de Asís Cabrero, muy aficionado a la pintura, por fin se decide por la arquitectura, que conoce en sus viajes por todos los continentes. Asís Cabrero será uno de los primeros arquitectos españoles en asumir los progresivos avances tecnológicos del país para aplicarlos después en su arquitectura. Rafael Aburto es uno de los pocos arquitectos españoles conocedores de las nuevas tecnologías y en el concurso para el Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas, coincide con los ganadores, Corrales y Molezún —*vid* página 96—, en el diseño de una moderna caja de cristal.

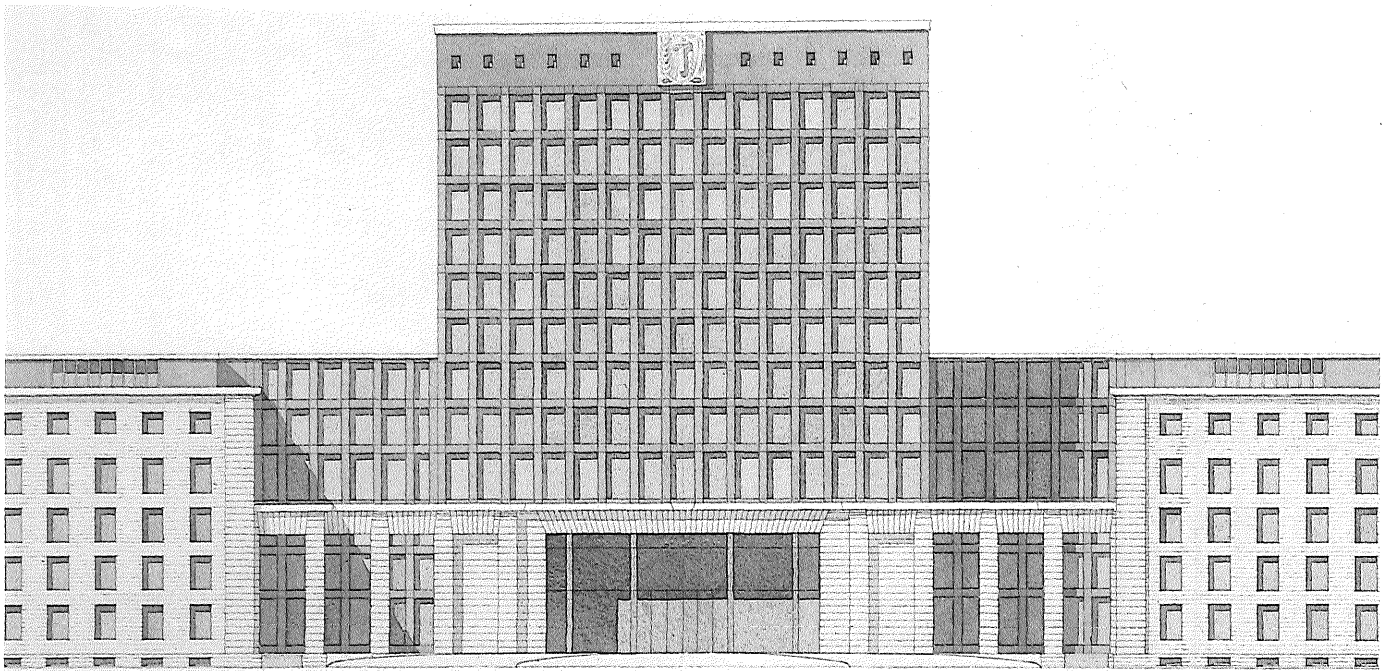
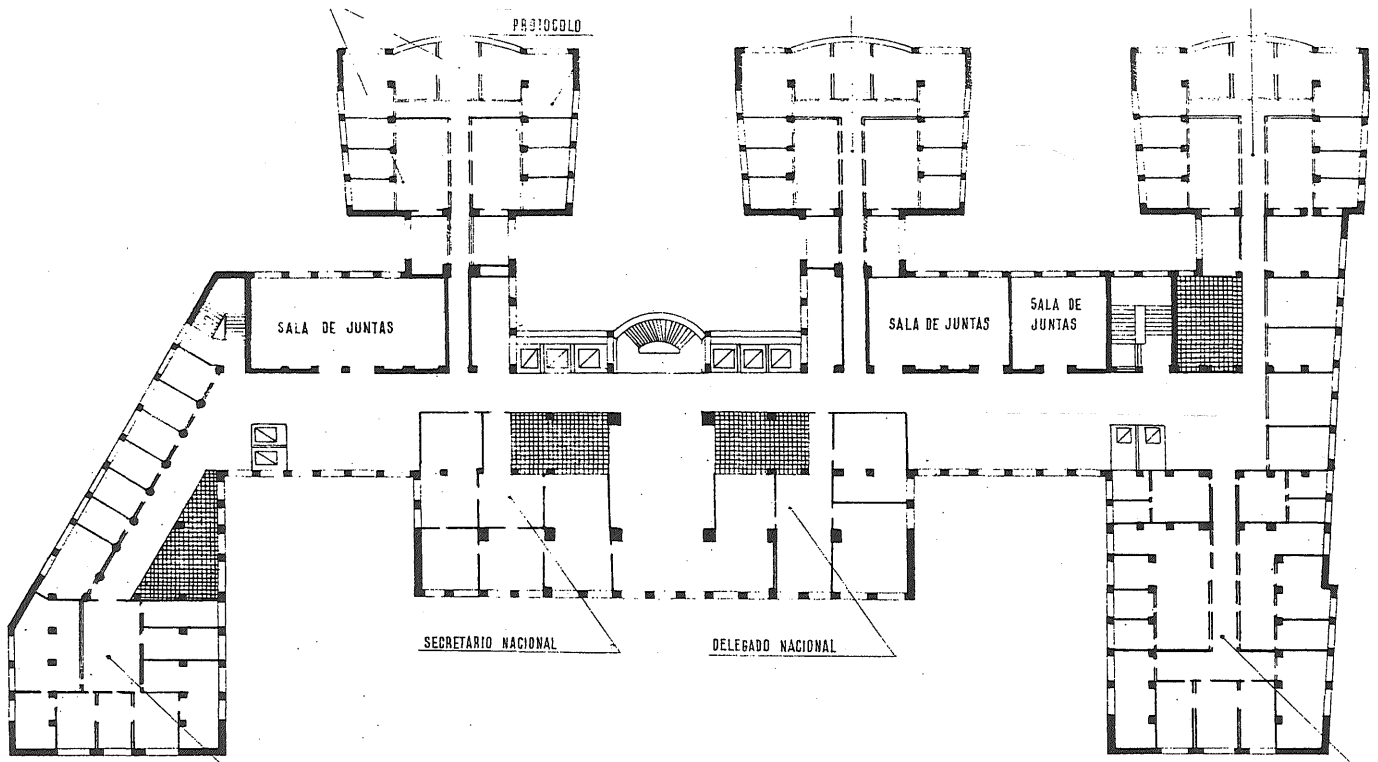
Sindicatos es una obra maestra de sus autores y un monumento del siglo XX en el paisaje civil de Madrid.





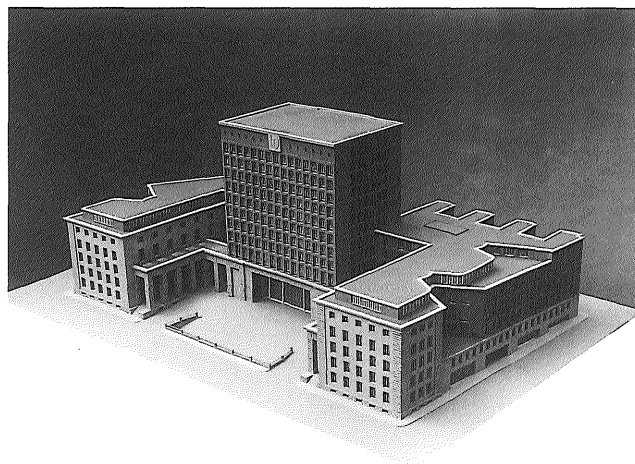
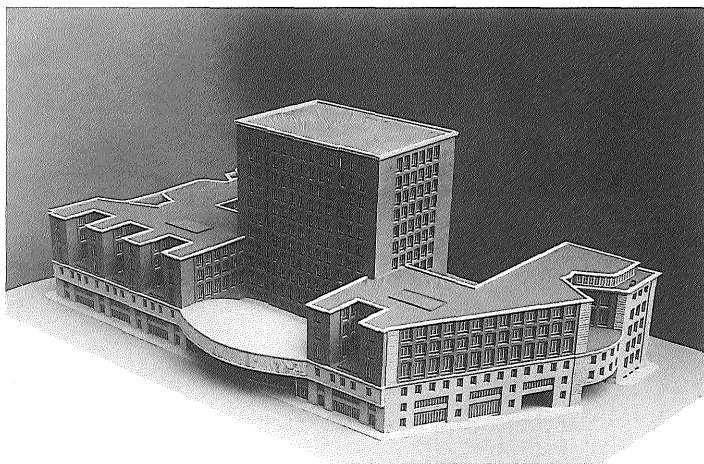
*En esta página, abajo,  
planta general y alzado de la fachada  
principal al paseo del Prado y frente  
al Museo homónimo.*

*En la página opuesta,  
detalle de la fachada a patio interior.*







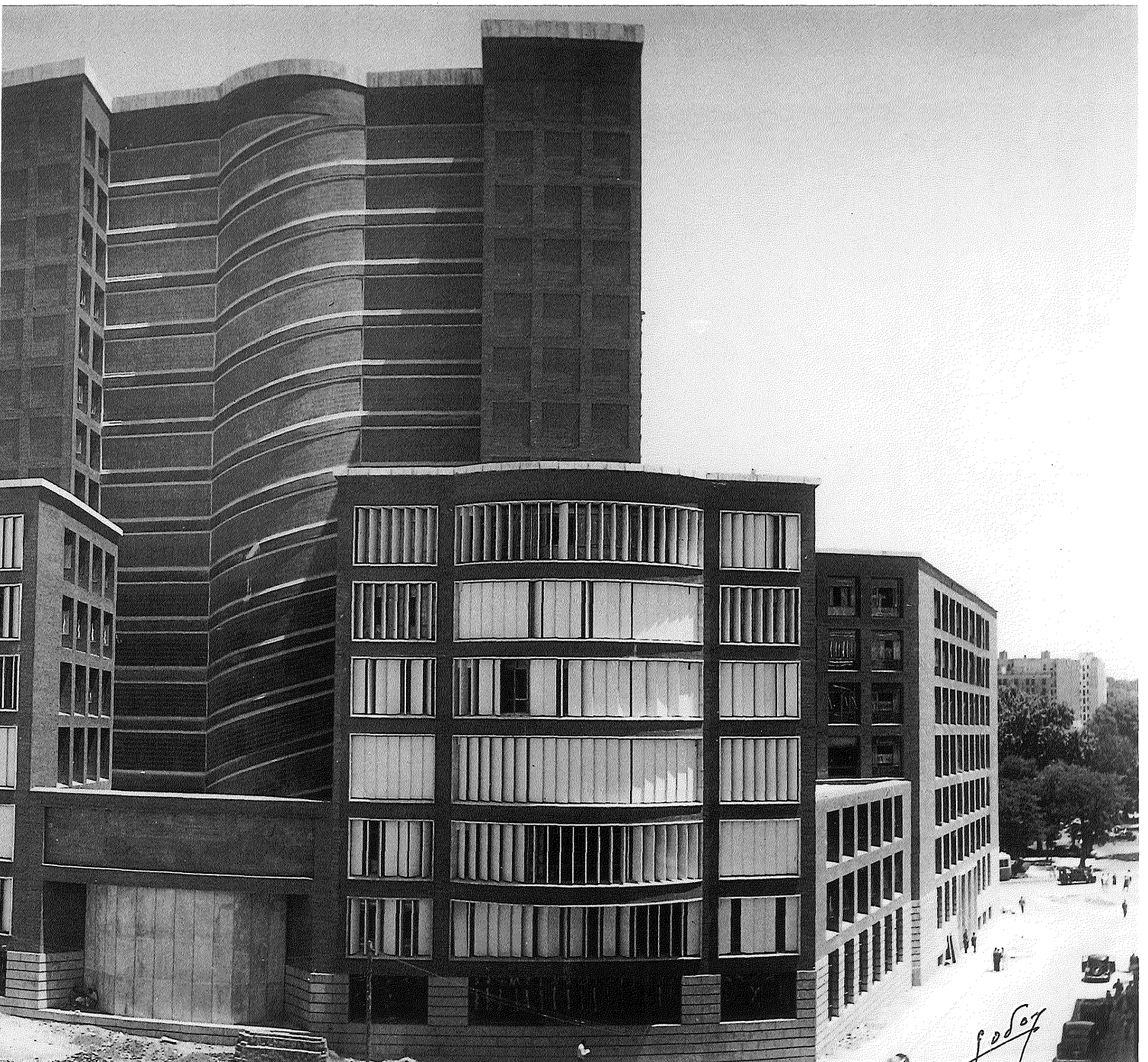


*En esta página, arriba,  
maquetas de los proyectos.  
Abajo a la derecha,  
vista panorámica del edificio por sus  
fachadas al Oeste, hacia el interior del  
casco histórico de la ciudad.*

*En la página opuesta, arriba,  
vista parcial del bloque central y su  
fachada principal desde el Nordeste.*







**CENTRO DE FORMACIÓN DE PROFESORADO DE ENSEÑANZA LABORAL, ACTUALES DEPENDENCIAS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**

Avenida del Padre Huidobro s/n  
Ciudad Universitaria  
Miguel Fisac Serna  
1953-1955  
Promotor: Ministerio de Educación  
Acceso libre

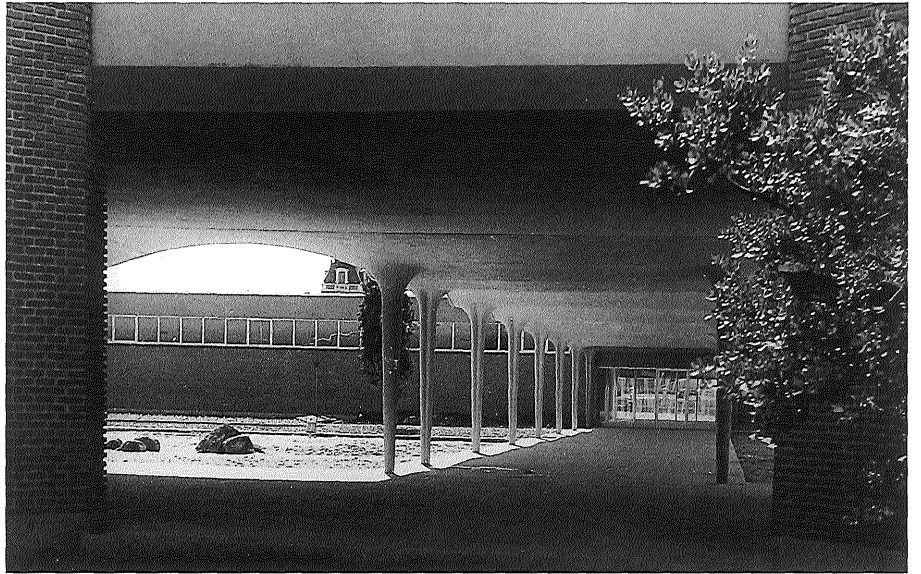
Miguel Fisac nace en 1913 y se titula en 1942. Será uno de los precursores de la recuperación de la arquitectura moderna tras la guerra Civil. Su arquitectura, aunque personal, se fundamenta en los grandes maestros de la arquitectura moderna europea. Es considerable en particular la influencia de la arquitectura nórdica, recibida durante un viaje a esa zona a finales de la década de los años cuarenta.

En su actividad, Fisac tiene siempre muy en cuenta el medio. Se preocupa por el urbanismo y, sobre todo, porque la arquitectura sea ética, ideas que plasma en *La molécula Urbana* (1969) y *Mi estética es mi ética* (1982).

En 1952, el Ministerio de Educación Nacional le encargó este proyecto. Varias razones, como emplazamiento, presupuesto etc., llevaron a Fisac a adoptar una composición libre de edificaciones intercaladas entre diversos patios y jardines.







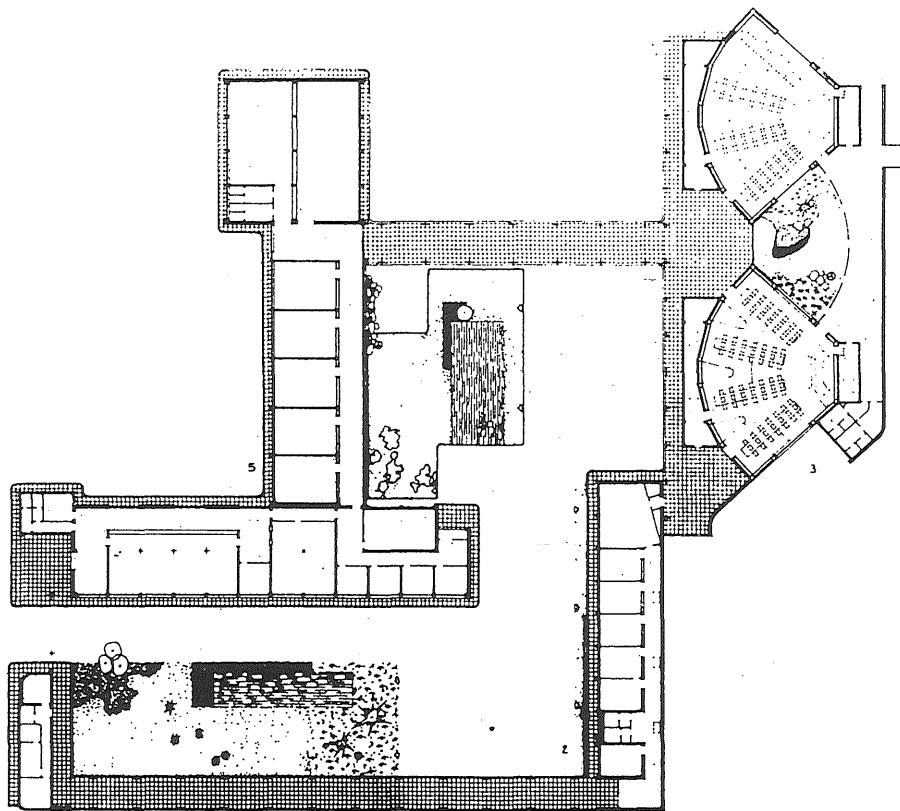


Estéticamente, se preocupó de que el conjunto respondiera a la calidad de los materiales: vidrio con carpintería de aluminio, ladrillo en muros ciegos y lisos y en especial el hormigón armado, que en opinión de Fisac, en aquel momento era el material más idóneo para la tiempos que vivíamos.

Como los servicios que iba a albergar este conjunto iban a ser variados —zona administrativa, docente, almacenamiento, catalogación—, se pensó en la idea de crear una serie de edificaciones aisladas y enlazadas por pórticos. Estos pórticos, de limpia y ligera estructura de hormigón armado, cierran la fachada, delimitan patios y enlazan los diferentes espacios cubiertos.

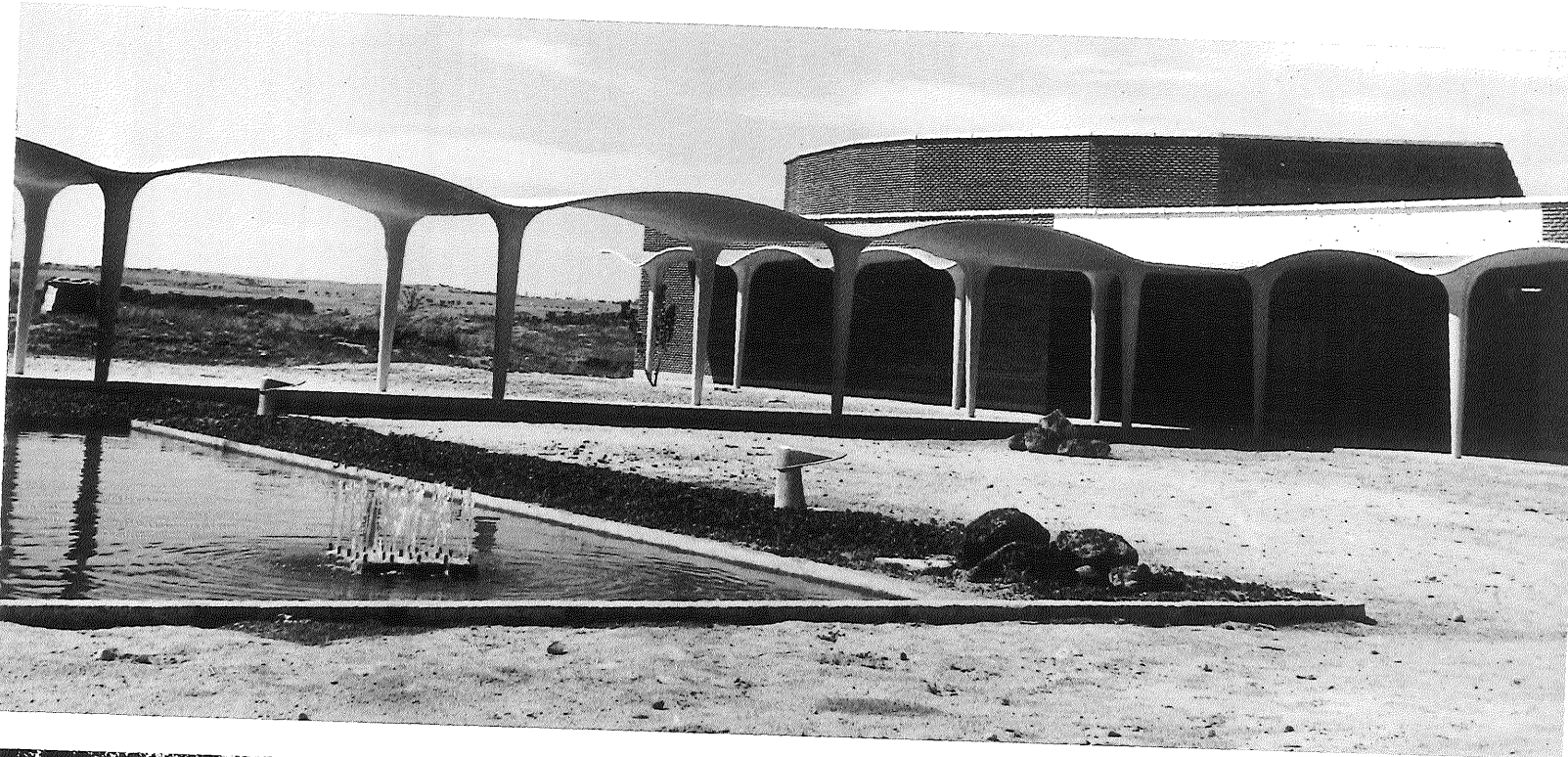
Fisac optó por un desarrollo sobre todo en horizontal de los edificios. No es aquí partidario de la verticalidad en extremo: la horizontalidad guarda una mejor convivencia con el entorno, con la naturaleza, intentando así evitar la claustrofobia de las grandes edificaciones.

Interesa subrayar que, finalmente, solamente se llevó a cabo parte del proyecto inicial, hecho que desvirtuó un tanto la idea original del arquitecto, un Fisac ya entregado aquí a las formas propias del organicismo.



*En página anterior,  
planta general y  
vista parcial del edificio  
y uno de sus patios.*

*Abajo,  
vistas parciales exteriores.*



## COLEGIO MAYOR SANTO TOMÁS DE AQUINO

Plaza de las Moreras s/n

Jose M<sup>a</sup> García Paredes y Rafael de la Hoz

1953-1957

Promotor: Orden Sacerdotal de los Dominicos

Acceso privado

García de Paredes, aunque se trate de un arquitecto de fuerte personalidad independiente, colabora en alguna ocasión con Rafael de la Hoz y otros arquitectos. Tras su titulación viaja por Francia, Italia, Suecia, Noruega, Alemania e Inglaterra, lo que le permite conocer las más modernas tendencias arquitectónicas europeas.

Una de sus principales preocupaciones es el encaje de sus edificios en el entorno. Su arquitectura es coherente y personal y se caracteriza por el uso masivo del ladrillo y las formas nítidas y poligonales despojadas de excesiva expresividad. De hecho, sus obras apenas llaman la atención en el medio urbano. Es una arquitectura discreta y silenciosa.

Durante algunos años ejerce como profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, primero, y en la de Sevilla, después. Miembro de la Academia Europea de las Ciencias y las Artes de París, y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Recibe la medalla de Oro al Mérito en las Bellas artes en 1990 y la medalla de Oro de la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada, en 1991, ambas a título póstumo.

Rafael de la Hoz nace en Madrid en 1924, se titula en 1950 y, como García de Paredes, pasa a ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

La construcción del Colegio será la primera etapa de un programa de edificios que constituiría el conjunto *Instituto Angelicum* de los padres dominicos. Este conjunto mereció el Premio Nacional de Arquitectura en el año 1956.

La obra se concibe con una concepción funcional y arquitectónica propia de un nuevo espíritu de ideas avanzadas, adaptándose a la vida y a las exigencias de nuestro tiempo. Los principales objetivos del proyecto eran:

- Crear espacios diáfanos para ambientar un espíritu de convivencia y de apertura, factores que deben caracterizar la vida en un Colegio Mayor.
- Por otra parte, debía ser una creación capaz de transmitir disciplina y trabajo, exigencias propias de un universitario.

El bloque residencial será el edificio principal y estará rodeado de otros elementos como la capilla, las instalaciones deportivas, etc, que formarán el conjunto en sí.

El terreno sobre el que se desarrolla el proyecto era una ladera muy pronunciada, con curvas y desniveles, escalonada en sucesivas plataformas, lo que proporcionará al conjunto una especial integración en el paisaje. La distribución del edificio principal debía contar con diferentes áreas para responder a todas las necesidades, desde los grandes espacios para reuniones y los más reducidos para acoger a pequeños grupos, hasta salas para recogimiento o lectura.

Las habitaciones se encontraban en vertical, y en ellas se intentó conseguir un ambiente privado y de silencio, utilizando al objeto pasillos para el acceso a las estancias a través de balcones corridos, emulando las corralas de vecino antiguas y populares.

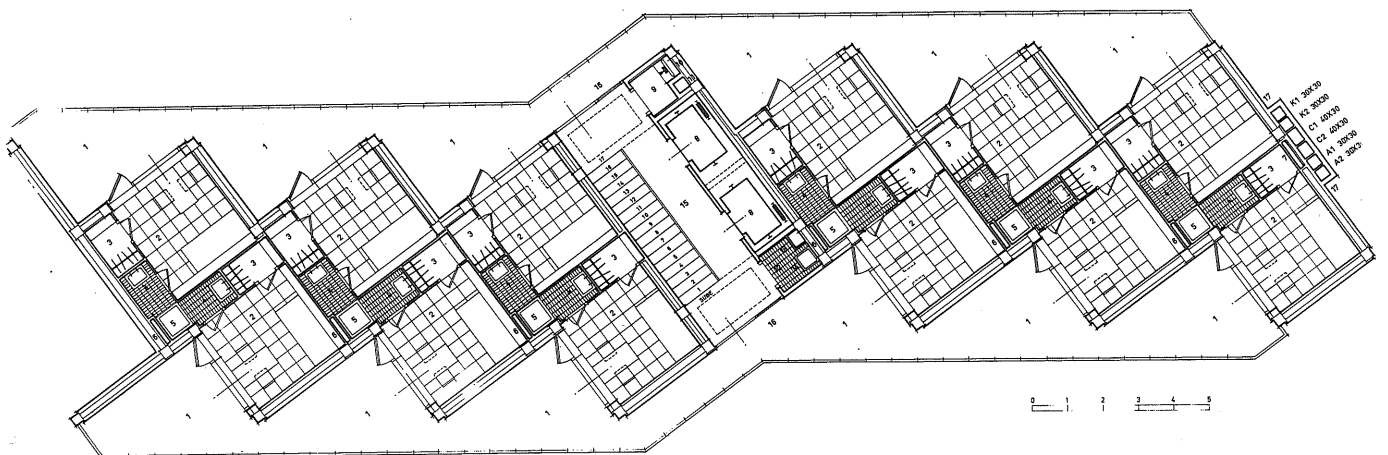
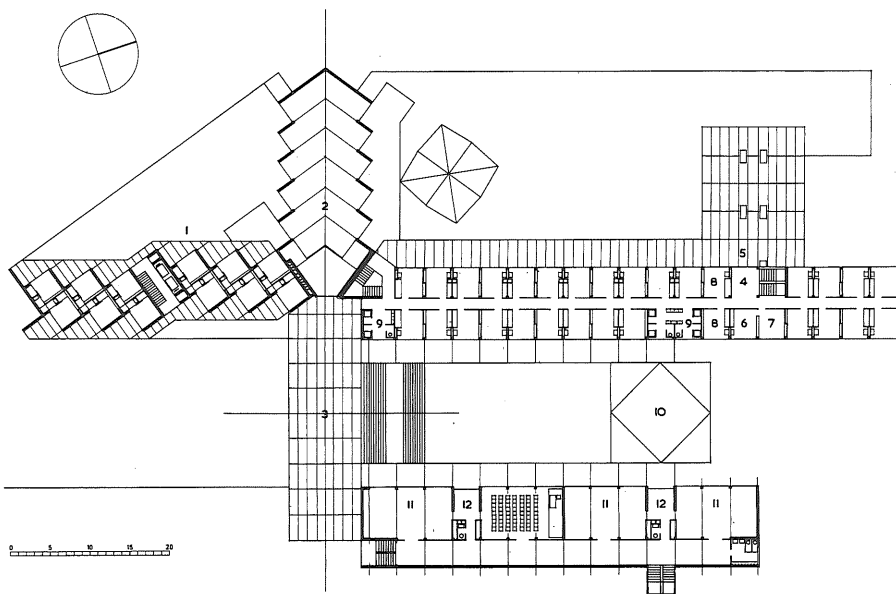
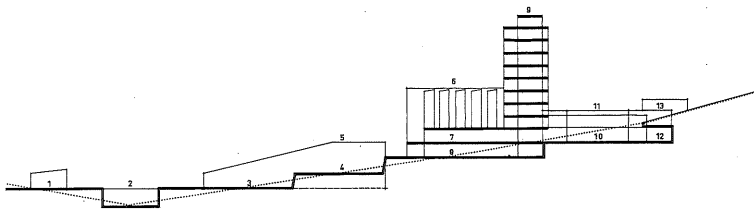
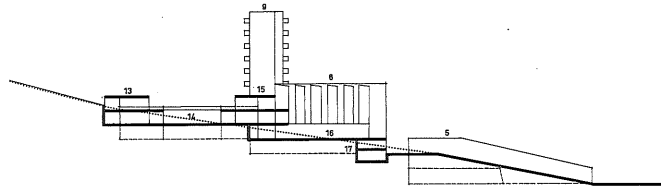
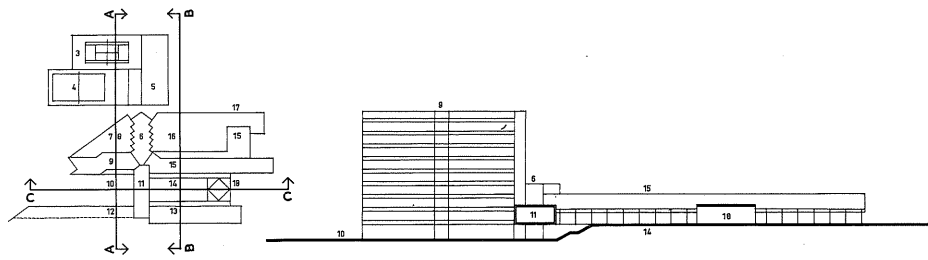




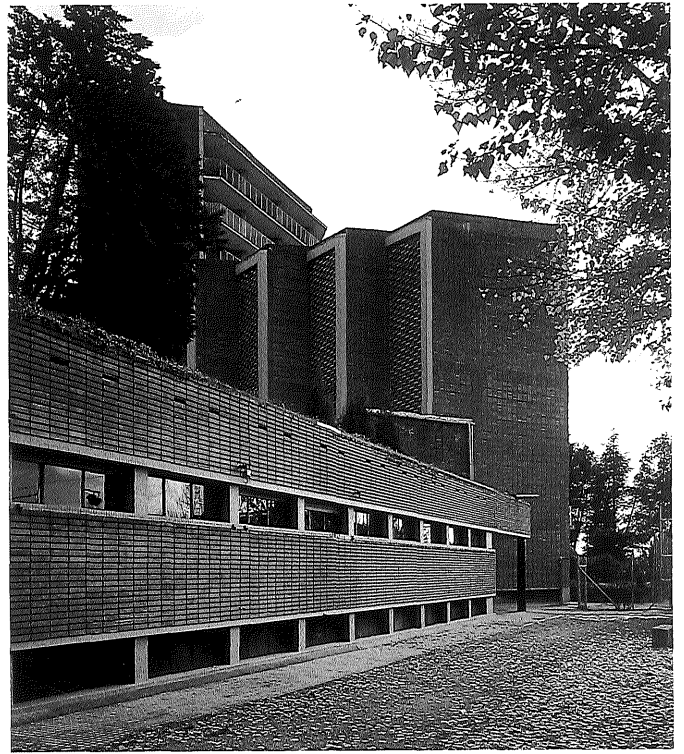


En esta página,  
secciones, planta general y planta de  
dormitorios.

En página opuesta,  
distintas vistas parciales.

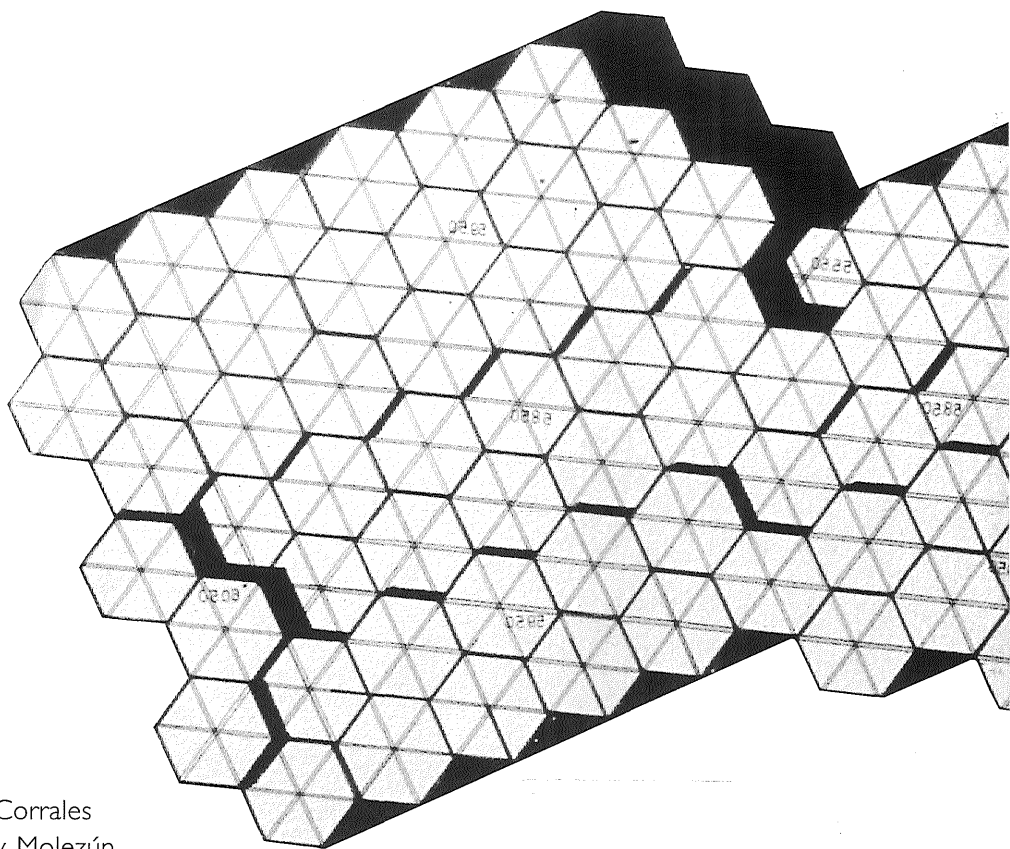






## PABELLÓN DE ESPAÑA PARA LA EXPO DE BRUSELAS 58, O PABELLÓN DE LOS HEXÁGONOS

Recinto Ferial de la Casa de Campo  
Ramón V. Molezún y José A. Corrales  
1956-1958  
Promotor:  
Ministerio de Asuntos Exteriores  
Acceso cerrado al público



Corrales y Molezún son de los primeros arquitectos madrileños en trabajar sistemáticamente en equipo. Hasta entonces no existía en Madrid una tradición tan clara como en Cataluña de asociaciones de arquitectos que trabajaran juntos de un modo habitual.

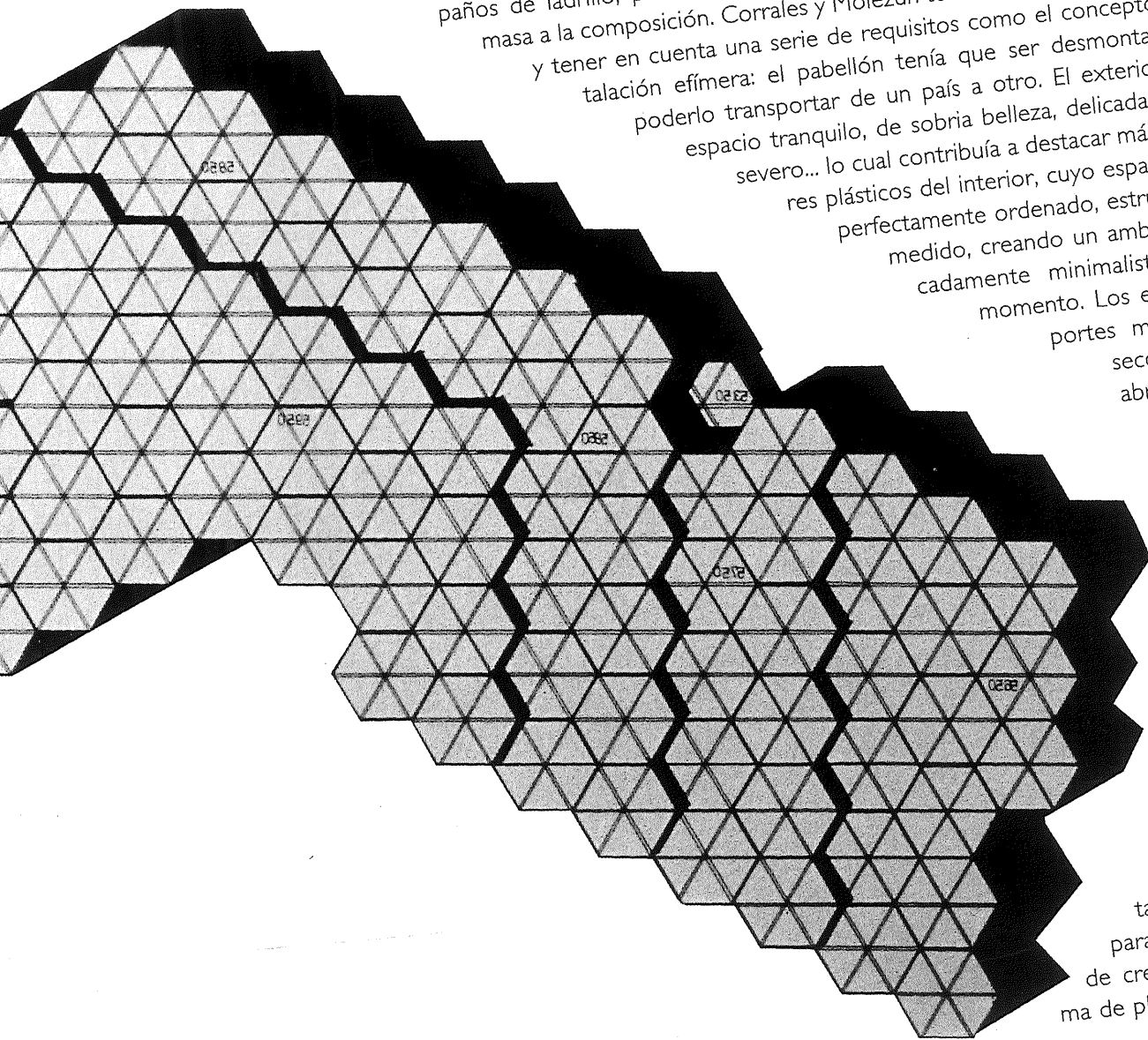
Su gran obra, hito en la arquitectura española, es el Pabellón para la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Hasta mediados de los años sesenta su producción se caracterizará por el uso de formas geométricas y la exposición directa de los materiales estructurales, en especial el hierro. A partir de la construcción de la Casa Huarte (1965-66), sin embargo, optan por una arquitectura más "amable" y acogedora, recogida hacia el interior y en comunicación con la naturaleza.

En 1956, el Ministerio de Asuntos Exteriores convoca un concurso para seleccionar un pabellón que represente a España en la Exposición Universal de Bruselas, Expo 58. El ganador fue el proyecto de dos de los mejores arquitectos jóvenes del momento, Corrales y Molezún. Para las instalaciones del interior del edificio también se convocó un concurso, que así mismo, se adjudicó a Corrales y Molezún y cuyo lema, respetando las directrices de la organizadora de la muestra mundial, era "Por un mundo más humano". La responsabilidad que adquirieron estos jóvenes arquitectos no fue poca: este proyecto suponía la aceptación definitiva de la arquitectura moderna por parte del Estado español.

Las obras empezaron en 1957 llevándose con gran exactitud. El pabellón no pretendía mostrar un alarde estructural ni realizar concesiones fachadistas "a



la moda". Retícula estructural metálica, cerramiento acristalado y unos pocos paños de ladrillo, para romper la monotonía transparente, darían fuerza y masa a la composición. Corrales y Molezún tenían que adaptarse al medio y tener en cuenta una serie de requisitos como el concepto de instalación efímera: el pabellón tenía que ser desmontable para poderlo transportar de un país a otro. El exterior era un espacio tranquilo, de sobria belleza, delicada armonía, severo... lo cual contribuía a destacar más los valores plásticos del interior, cuyo espacio estaba perfectamente ordenado, estructurado y medido, creando un ambiente marcadamente minimalista para el momento. Los esbeltos soportes metálicos de sección circular abren su capitel formado

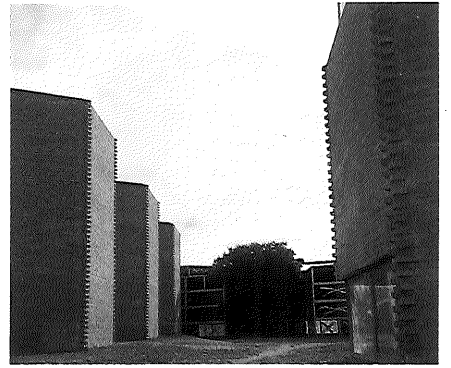


por seis ménsulas cor-tantes, a modo de paraguas, con objeto de crear todo un sistema de planta hexagonal.

Para adaptarse al terreno, conseguir luz cenital y obtener un juego de volúmenes, los soportes son de alturas variables. Todo parece moverse y cambiar de forma constantemente. Acero, cristal y ladrillo serán los tres materiales fundamentales.

El pabellón español, pese a que alguien lo encontrase "vacío", ha tenido una vida interior muy intensa, y ello por obra de su arquitectura, que ha sabido dominar el espacio y humanizarlo, creando un ambiente sin perder la escala humana, para que el hombre no se sintiera dominado por su obra, sino acompañado por ella.

Actualmente, el Pabellón se encuentra en el Recinto Ferial de la Casa de Campo, donde fue trasladado tras la Expo de Bruselas, aunque su estado de conservación es bastante lamentable, debido a la falta de uso y de cuidado por quien corresponde cuidar de este patrimonio cultural colectivo, auténtico monumento del siglo XX.





*En la página anterior, arriba,  
vista parcial del exterior.  
Abajo, vista desde el exterior hacia  
el interior.*

*En esta página,  
detalle del interior con su iluminación  
natural cenital y los soportes metálicos  
con seis ménsulas.*



*Abajo,*  
detalle del juego repetido de unidades  
de soporte que forman hexágonos.

*A la derecha,*  
vista general del interior del Pabellón  
y su repetición seriada del módulo  
hexagonal.

